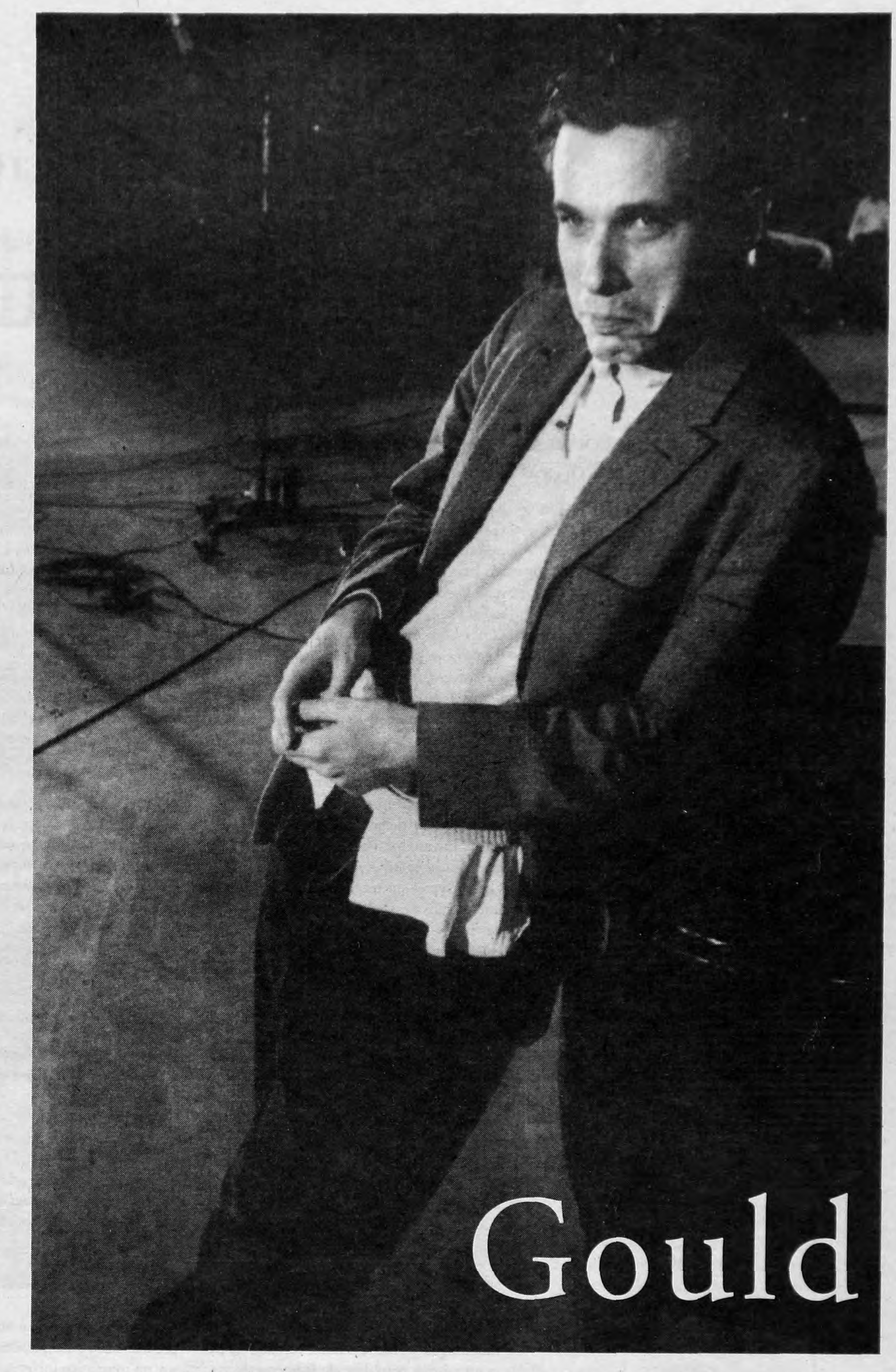
VERANO | 12

EL SIGLO EN LA MIRADA DE SUS PRINCIPALES PROTAGONISTAS



Gould

Glenn Gould dio su primer concierto el 20 de octubre de 1947, en el Eaton Auditorium de Toronto. Tenía 15 años y era mucho más que una promesa. El 28 de marzo de 1964, en el Orchestra Hall de Chicago, se despidió para siempre de la escena. Tenía 32 años y estaba en la cumbre de su carrera. Desde entonces nadie volvió a verlo en una sala de conciertos. Sus fieles seguidores, los críticos, el mundillo cultural se dedicaron a tejer suposiciones: el *enfant terrible* volverá, decían, únicamente se retira para preparar una reaparición estelar. No la hubo. Lo mismo deben haber pensado cuando Glenn Gould murió el 4 de octubre de 1982. No resucitó.

Para él, la música, en tanto que intérprete, debía llevarlo a que se abrieran las puertas del paraíso, y no podía entrar con 2999 personas detrás de él. Por eso dejó los conciertos. Glenn Gould era un extravagante. Más aún: era un mito viviente. Más aún: la gestación de ese mito se remonta, tal vez, a cuando en 1955 los ingenieros y los técnicos de sonidos vieron aparecer al joven Gould acompañado de sus atrezzi para la grabación de las *Variaciones Goldberg* de Bach. Era una tarde de junio, hacía calor, pero Gould se presentó con sobretodo, gorra, bufanda y guantes. Sus atrezzi consistían en la tradicional carpeta llena de partituras, pero también toallas, dos botellas grandes de agua mineral, cinco frascos de píldoras (todas de colores, tamaños, prescripciones y efectos diferentes) y su silla, esa silla de la que se habló tanto, tan personal. Era una silla de madera común y corriente (puede vérsela en la portada de uno de sus discos), la más vulgar que pueda imaginarse. Pero tenía una particularidad: las patas eran más cortas de lo normal. Gould tocaba a 36 cm de altura del suelo, cuando la medida que utilizan los pianistas es 50. Eso lo obligaba a adoptar una postura desagradable, con la cara muy cerca del teclado. Si el ritmo ceremonial de los acontecimientos diarios lo obligaba a que tuviera que estrecharle la mano a alguien, Gould metía una mano en el bolsillo, extraía un guante, se lo calzaba y procedía. Tenía muchos amigos, pero sólo se comunicaba con ellos a través del teléfono (también utilizaba ese medio para conceder entrevistas al periodismo). Escuchaba radio a todas horas, tanto si estaba en casa como si viajaba en auto, cosa que hacía a menudo, hacia los cada vez más desolados parajes del norte de su país, Canadá, paisajes que llegaron a ser una fiel representación de su estado de espíritu. La lista de "irregularidades" podría seguir eternamente. Solía pasear por el zoológico cantando Mahler a los elefantes y a los osos polares. Cuando en 1974 se le concedió el honor de impartir consejos a los graduados del Real Conservatorio de Música de Toronto, Gould se despachó amigablemente con ciertas consideraciones que dejó a todos boquiabiertos. Gould contó que cuando tenía trece o catorce años estaba practicando una fuga (la K. 394) al piano y de pronto se puso a funcionar una aspiradora justo al lado del instrumento. El resultado fue que en los pasajes fuertes la música de Mozart quedó rodeada de un halo de vibrato, ("casi el efecto que se lograría si cantaran en el baño con los oídos llenos de agua y de pronto se sacudieran la cabeza"), y en los pasajes más suaves no podía oír en absoluto ni un solo sonido de los que producía. "Podía sentir, naturalmente, podía notar la relación táctil con el teclado [...] y podía imaginar lo que estaba haciendo, pero de hecho no podía oírlo. Pero lo extraño es que de repente todo sonó mejor de lo que había sonado sin la aspiradora, y las partes que de hecho no podía oír eran las que mejor sonaban." A partir de entonces, cuando Glenn Gould tenía mucha prisa por grabar en su cabeza una partitura nueva, provocaba el efecto de la aspiradora poniendo algunos ruidos completamente contrarios lo más cerca posible del instrumento. Podía ser el televisor, donde estaban pasando un western, o los Beatles, cualquier cosa. De esa unión accidental de Mozart y la aspiradora, el joven Gould aprendió algo que le sirvió toda la vida, y eso es que el oído de la imaginación es un estimulante mucho más poderoso que cualquier grado de observación externa.

Sus escritos críticos, reunidos en 1984, ayudan a comprender que Glenn Gould hablaba en serio cuando dijo: "Yo no soy un pianista, soy un escritor, un compositor, un experto en comunicaciones que, además, toca el piano".

Admítalo, Mr. Gould, usted no tiene duda

ENTRE LOS ESCRITOS DE GOULD SE ENCUENTRAN DOS FAMOSOS "MONÓLOGOS". EL PRIMERO, *ADMÍTALO, MR. GOULD, USTED TIENE DUDAS ACERCA DE BEETHOVEN*, SE PUBLICÓ EN 1970 EN EL PROGRAMA DEL GUELPH SPRING FESTIVAL. EL SEGUNDO, *GLENN GOULD ENTREVISTA A GLENN GOULD SOBRE GLENN GOULD*, SE PUBLICÓ EN FEBRERO DE 1974 EN LA *HIGH FIDELITY MAGAZINE*. MICHAEL STEGEMANN, BASÁNDOSE EN MATERIAL YA EXISTENTE, NO PUDO RESISTIR A LA TENTACIÓN DE RELIZAR, EN 1993, EL PRESENTE COLLAGE, Y PRESENTARLO COMO UN IMAGINARIO TERCER MONÓLOGO. SIN DUDA GLENN GOULD LO SABRÁ PERDONAR.

GLENN GOULD: ¿Sexy, no es cierto?
glenn gould: *Disculpe, ¿cómo dijo?*
G.G.: Dije: ¿Sexy, no es cierto?
g.g.: *Sí, Mr. Gould, lo oí, pero...*
G.G.: ¿Pero qué? "Esta es la interpretación más sexy de los *Intermezzi* de Brahms que usted haya oído nunca", ¿no es cierto?
g.g.: *Bueno, verdaderamente no sé si ese adjetivo...*
G.G.: ¡Vamos Glenn, no sea tan moralista!
g.g.: *¡¿Usted me lo dice, Mr. Gould?! ¡Justamente usted, que a menudo se define como "el último de los puritanos"? ¡¿Usted, con su vida ascética y completamente retirada del mundo, incluso con su temor patológico a la cercanía y el contacto?!*
G.G.: Está exagerando, Glenn: ¿acaso no estoy sentado delante de usted, en su cercanía inmediata? Le ruego, si usted me permite, puedo incluso tocarlo...
g.g.: *¡No, por amor del cielo, no!*
G.G.: Yo creí que usted quería hablar de mis interpretaciones de Brahms y no de mi modo de vivir.
g.g.: *Así es, así es, fue sólo esa palabra que empleó...*
G.G.: ¿Sexy?
g.g.: *Sí... para ningún otro compositor me parece menos apropiada que para Brahms.*
G.G.: Problema *suyo*, Glenn.
g.g.: *De cualquier forma, ¿no podría probar al menos una vez describir la grabación de los Intermezzi... se realizó en 1960, no es así?*
G.G.: Entre septiembre y noviembre de 1960, sí.
g.g.: *Bien, ¿podría describir esta grabación de una manera diferente?*
G.G.: A ver, "creo haber conseguido capturar una atmósfera de improvisación que por lo que sé nunca ha sido expresada en las grabaciones precedentes de Brahms. El efecto es como si hubiese –no estoy diciendo nada original, estoy citando el comentario de uno de mis amigos– como si hubiese tocado sólo para mí mismo, pero dejando la puerta abierta." ¿Contento?
g.g.: *Sí, gracias. Parece que el disco le gusta mucho...*
G.G.: "Adoro esta grabación. Es una de las cosas de las que me siento más orgulloso, verdaderamente pienso que toqué del mejor modo posible. Pero creo que muchos la odiarán..."
g.g.: *Bueno, yo no pertenezco a esa categoría, Mr. Gould: estoy dispuesto a admitir que esta interpretación absolutamente introvertida, en la que breves irrupciones de violento dolor desembocan en largas frases de tranquila tristeza, con su sentido de medida, en el tiempo y en la dinámica que casi alcanza los límites de lo perceptible, con ese avanzar lento y con extrema cautela en esa música tan frágil, en una "atmósfera de improvisación"...*
G.G.: Cháchara. ¿Sabe por qué le gusta esta grabación, Glenn?
g.g.: *¿Por qué?*
G.G.: ¡Porque es sexy!
g.g.: *No lo creo. Pero en cualquier caso, al comienzo no habrán sido pocos (admito que yo formaba parte de ésos) los que se quedaron algo estupefactos, para no decir desconcertados, cuando en 1961 apareció su grabación de los diez* Intermezzi *de Brahms...*
G.G.: Usted quiere decir porque es tan...
g.g.: *Escúcheme, Mr. Gould: con todo el respeto por sus obsesiones: ¿no podríamos ponernos de acuerdo y evitar ese adjetivo...?*
G.G.: ¿Usted se refiere a "sexy"?
g.g.: *¿...evitar ese adjetivo durante el resto de nuestra conversación?*
G.G.: O.K., Glenn, naturalmente, como usted quiera.
g.g.: *Muchísimas gracias. Entonces, volviendo una vez más a mi pregunta...*
G.G.: ... entonces mi grabación de Brahms "sorprendió, para no decir que desconcertó", lo que en realidad no es una pregunta sino una constatación.
g.g.: *¿Entiende lo que trato de decir?*
G.G.: Si tengo que decir la verdad, no.
g.g.: *Entonces permítame recordarle una carta que usted escribió poco después de la aparición del disco; cito: "Pienso que quedará algo sorprendido, no sólo por el repertorio, sino también por mi modo de tocar que (¡si puedo llamarlo así!) es más bien aristocrático." Me refería a esta sorpresa, cuando...*
G.G.: Usted habló de "estupefacción" y "desconcierto".
g.g.: *Es lo mismo.*
G.G.: Para nada: vea, Glenn, uno puede ser sorprendido o quedar estupefacto sin que...
g.g.: *¡Mr. Gould!*
G.G.: ¿Hm?
g.g.: *¿Podría, por favor, no cambiar de tema?!*
G.G.: ¿Usted se refiere a la "sorpresa"?
g.g.: *La sorpresa de la cual habló en su carta.*
G.G.: Usted quiere decir: la carta que "escribí".
g.g.: *¡Por favor!*
G.G.: Está bien, está bien.
g.g.: *¿Entonces?*
G.G.: "Si lo pienso bien no creo que le sorprenda: usted sabe que, después de todo, yo soy un romántico incorregible."
g.g.: *¿Qué dijo que es?*
G.G.: Un romántico incorregible: lo escribí en esa carta que usted acaba de citar...
g.g.: *¿Dónde?*
G.G.: Aquí, la frase siguiente, ¿ve?
g.g.: *Es cierto.*
G.G.: "A fin de cuentas soy el más grande romántico que se pueda imaginar." También ésta es una cita: se la puede leer en una entrevista que concedí en marzo de 1959 para la *Toronto Star*.
g.g.: *¡No puede decir eso en serio, Mr. Gould!*
G.G.: ¿Por qué no? Preste atención: creo que conservo el texto...
g.g.: *No, digo, la entrevista. Me refiero a ese asunto de que usted es un romántico.*
G.G.: ¡Lo digo con absoluta seriedad! Y si no me quiere creer, Glenn, entonces permítame recordarle un ensayo del crítico musical alemán Joachim Kaiser. "Glenn Gould: absolutamente el último pianista romántico."
g.g.: *¿Y qué quiere decir con eso de "incorregible"?*
G.G.: ¿Por qué cree que grabé los *Intermezzi* de Brahms?
g.g.: *Si es por eso, Mr. Gould, usted también grabó las* Sonatas *de Mozart, y al mismo tiempo sostuvo que Mozart había sido un compositor "mediocre, que murió demasiado tarde en vez de demasiado pronto"...*
G.G.: ¿Qué tiene que ver el compositor del clasicismo vienés con el hecho de que yo me considere un romántico?
g.g.: *Nada, naturalmente, pero...*
G.G.: ¿Entonces? Además no grabé solamente los *Intermezzi* de Brahms, sino también las cuatro *Baladas, op. 10* y las dos *Rapsodias, op. 79*, como usted debe saber.
g.g.: *También de eso quería hablar.*
G.G.: ¡Bravo!
g.g.: *Dígame, Mr. Gould, ¿cuándo fue que descubrió que usted era... que usted era... un romántico?*
G.G.: Pronuncia esa palabra como si fuese una enfermedad asquerosa que hay que tratar de no nombrar. Como ese adjetivo tan particular que no puedo volver a usar.
g.g.: *No está respondiendo a mi pregunta.*
G.G.: ¿Desde cuándo sé que soy un romántico?
g.g.: *En otras palabras: ¿desde cuándo se ocupa de Brahms?*
G.G.: Desde que era adolescente. La primera vez que toqué Brahms –justamente, un par de *Intermezzi*– fue el 10 de febrero de 1952,

Admítalo, Mr. Gould, usted no tiene dudas acerca de Brahms

ENTRE LOS ESCRITOS DE GOULD SE ENCUENTRAN DOS FAMOSOS "MONÓLOGOS". EL PRIMERO, *ADMÍTALO, MR. GOULD, USTED TIENE DUDAS ACERCA DE BEETHOVEN*, SE PUBLICÓ EN 1970 EN EL PROGRAMA DEL GUELPH SPRING FESTIVAL. EL SEGUNDO, *GLENN GOULD ENTREVISTA A GLENN GOULD SOBRE GLENN GOULD*, SE PUBLICÓ EN FEBRERO DE 1974 EN LA *HIGH FIDELITY MAGAZINE*. MICHAEL STEGEMANN, BASÁNDOSE EN MATERIAL YA EXISTENTE, NO PUDO RESISTIR A LA TENTACIÓN DE RELIZAR, EN 1993, EL PRESENTE COLLAGE, Y PRESENTARLO COMO UN IMAGINARIO TERCER MONÓLOGO. SIN DUDA GLENN GOULD LO SABRÁ PERDONAR.

GLENN GOULD: ¿Sexy, no es cierto?

glenn gould: *Disculpe, ¿cómo dijo?*

G.G.: Dije: ¿Sexy, no es cierto?

g.g.: *Sí, Mr. Gould, lo oí, pero...*

G.G.: ¿Pero qué? "Esta es la interpretación más sexy de los *Intermezzi* de Brahms que usted haya oído nunca", ¿no es cierto?

g.g.: *Bueno, verdaderamente no sé si ese adjetivo...*

G.G.: ¡Vamos Glenn, no sea tan moralista!

g.g.: *¡¿Usted me lo dice, Mr. Gould?! ¿Justamente usted, que a menudo se define como "el último de los puritanos"? ¡¿Usted, con su vida ascética y completamente retirada del mundo, incluso con su temor patológico a la cercanía y el contacto?!*

G.G.: Está exagerando, Glenn: ¿acaso no estoy sentado delante de usted, en su cercanía inmediata? Le ruego, si usted me permite, puedo incluso tocarlo...

g.g.: *¡No, por amor del cielo, no!*

G.G.: Yo creí que usted quería hablar de mis interpretaciones de Brahms y no de mi modo de vivir.

g.g.: *Así es, así es, fue sólo esa palabra que empleó...*

G.G.: ¿Sexy?

g.g.: *Sí... para ningún otro compositor me parece menos apropiada que para Brahms.*

G.G.: Problema *suyo*, Glenn.

g.g.: *De cualquier forma, ¿no podría probar al menos una vez describir la grabación de los Intermezzi... se realizó en 1960, no es así?*

G.G.: Entre septiembre y noviembre de 1960, sí.

g.g.: *Bien, ¿podría describir esta grabación de una manera diferente?*

G.G.: A ver, "creo haber conseguido capturar una atmósfera de improvisación que por lo que sé nunca ha sido expresada en las grabaciones precedentes de Brahms. El efecto es como si hubiese –no estoy diciendo nada original, estoy citando el comentario de uno de mis amigos– como si hubiese tocado sólo para mí mismo, pero dejando la puerta abierta." ¿Contento?

g.g.: *Sí, gracias. Parece que el disco le gusta mucho...*

G.G.: "Adoro esta grabación. Es una de las cosas de las que me siento más orgulloso, verdaderamente pienso que toqué del mejor modo posible. Pero creo que muchos la odiarán..."

g.g.: *Bueno, yo no pertenezco a esa categoría, Mr. Gould: estoy dispuesto a admitir que esta interpretación absolutamente introvertida, en la que breves irrupciones de violento dolor desembocan en largas frases de tranquila tristeza, con su sentido de medida, en el tiempo y en la dinámica que casi alcanza los límites de lo perceptible, con ese avanzar lento y con extrema cautela en esa música tan frágil, en una "atmósfera de improvisación"...*

G.G.: Cháchara. ¿Sabe por qué le gusta esta grabación, Glenn?

g.g.: *¿Por qué?*

G.G.: ¡Porque es sexy!

g.g.: *No lo creo. Pero en cualquier caso, al comienzo no habrán sido pocos (admito que yo formaba parte de ésos) los que se quedaron algo estupefactos, para no decir desconcertados, cuando en 1961 apareció su grabación de los diez* Intermezzi *de Brahms...*

G.G.: Usted quiere decir porque es tan...

g.g.: *Escúcheme, Mr. Gould: con todo el respeto por sus obsesiones: ¿no podríamos ponernos de acuerdo y evitar ese adjetivo...?*

G.G.: ¿Usted se refiere a "sexy"?

g.g.: *¿...evitar ese adjetivo durante el resto de nuestra conversación?*

G.G.: O.K., Glenn, naturalmente, como usted quiera.

g.g.: *Muchísimas gracias. Entonces, volviendo una vez más a mi pregunta...*

G.G.: ... entonces mi grabación de Brahms "sorprendió, para no decir que desconcertó", lo que en realidad no es una pregunta sino una constatación.

g.g.: *¿Entiende lo que trato de decir?*

G.G.: Si tengo que decir la verdad, no.

g.g.: *Entonces permítame recordarle una carta que usted escribió poco después de la aparición del disco; cito: "Pienso que quedará algo sorprendido, no sólo por el repertorio, sino también por mi modo de tocar que (¡si puedo llamarlo así!) es más bien aristocrático." Me refería a esta sorpresa, cuando...*

G.G.: Usted habló de "estupefacción" y "desconcierto".

g.g.: *Es lo mismo.*

G.G.: Para nada: vea, Glenn, uno puede ser sorprendido o quedar estupefacto sin que...

g.g.: *¡Mr. Gould!*

G.G.: ¿Hm?

g.g.: *¡¿Podría, por favor, no cambiar de tema?!*

G.G.: ¿Usted se refiere a la "sorpresa"?

g.g.: *La sorpresa de la cual habló en su carta.*

G.G.: Usted quiere decir: la carta que "escribí".

g.g.: *¡Por favor!*

G.G.: Está bien, está bien.

g.g.: *¿Entonces?*

G.G.: "Si lo pienso bien no creo que le sorprenda: usted sabe que, después de todo, yo soy un romántico incorregible."

g.g.: *¿Qué dijo que es?*

G.G.: Un romántico incorregible: lo escribí en esa carta que usted acaba de citar...

g.g.: *¿Dónde?*

G.G.: Aquí, la frase siguiente, ¿ve?

g.g.: *Es cierto.*

G.G.: "A fin de cuentas soy el más grande romántico que se pueda imaginar." También ésta es una cita: se la puede leer en una entrevista que concedí en marzo de 1959 para la *Toronto Star*.

g.g.: *¡No puede decir eso en serio, Mr. Gould!*

G.G.: ¿Por qué no? Preste atención: creo que conservo el texto...

g.g.: *No, digo, la entrevista. Me refiero a ese asunto de que usted es un romántico.*

G.G.: ¡Lo digo con absoluta seriedad! Y si no me quiere creer, Glenn, entonces permítame recordarle un ensayo del crítico musical alemán Joachim Kaiser. "Glenn Gould: absolutamente el último pianista romántico."

g.g.: *¿Y qué quiere decir con eso de "incorregible"?*

G.G.: ¿Por qué cree que grabé los *Intermezzi* de Brahms?

g.g.: *Si es por eso, Mr. Gould, usted también grabó las* Sonatas *de Mozart, y al mismo tiempo sostuvo que Mozart había sido un compositor "mediocre, que murió demasiado tarde en vez de demasiado pronto"...*

G.G.: ¿Qué tiene que ver el compositor del clasicismo vienés con el hecho de que yo me considere un romántico?

g.g.: *Nada, naturalmente, pero...*

G.G.: ¿Entonces? Además no grabé solamente los *Intermezzi* de Brahms, sino también las cuatro *Baladas, op. 10* y las dos *Rapsodias, op. 79*, como usted debe saber.

g.g.: *También de eso quería hablar.*

G.G.: ¡Bravo!

g.g.: *Dígame, Mr. Gould, ¿cuándo fue que descubrió que usted era... que usted era... un romántico?*

G.G.: Pronuncia esa palabra como si fuese una enfermedad asquerosa que hay que tratar de no nombrar. Como ese adjetivo tan particular que no puedo volver a usar.

g.g.: *No está respondiendo a mi pregunta.*

G.G.: ¿Desde cuándo sé que soy un romántico?

g.g.: *En otras palabras: ¿desde cuándo se ocupa de Brahms?*

G.G.: Desde que era adolescente. La primera vez que toqué Brahms –justamente, un par de *Intermezzi*– fue el 10 de febrero de 1952, en un recital en Toronto; tenía diecinueve años. Y durante los ocho años sucesivos (hasta la producción discográfica) en los programas de mis recitales aparecía regularmente una selección de los *Intermezzi* de Brahms.

g.g.: *Tocó también algún* lieder *de Brahms.*

G.G.: No, lamentablemente no, ningún *lieder*, pero toqué *la música de cámara para piano*: la primera vez fue... espere... sí, la primera vez fue en el '53 con una grabación de la *Sonata para violín en la mayor, op. 100*, para la sociedad radiofónica canadiense CBC. La segunda, en agosto de 1957, fue la grabación en vivo de un concierto con el *Quinteto para piano, op 34*, junto con el *Montreal String Quartet*. Y después un programa dedicado exclusivamente a Brahms en el Festival del Stratford, con Oscar Shumsky y Leonard Rose, el 16 de julio de 1961: el *Trío con piano nº 3, la Sonata para violín nº 1* y *la Sonata nº 1 para violoncello*.

g.g.: *Y el* Concierto nº 1 para piano.

G.G.: Así es.

g.g.: *¿Pero nada de todo esto para el disco?*

G.G.: No, nada.

g.g.: *¿Por qué precisamente los* Intermezzi?

G.G.: Ya le dije que "la atmósfera de improvisación", en esta música...

g.g.: *Y las otras piezas para piano del Brahms tardío? ¿Y las* Tres sonatas*? ¿Y las* Variaciones sobre un tema de Händel *o* Paganini*?*

G.G.: "Música para pianistas", ¡qué asco!

g.g.: *¿Entonces ésa es la razón por la que después de su retiro del mundo de los conciertos no se dedicó más a Brahms durante años?*

G.G.: Oh, existen un par de "out-takes" de la *Rapsodia nº 2* y algunos *Intermezzi* que grabé el 10 de diciembre de 1971.

g.g.: *¿Entonces tocaba pensando seriamente en una producción?*

G.G.: Durante un breve tiempo, sí, por cierto. Sabe, Glenn, "me ocupo solamente de esas cosas que verdaderamente quiero hacer, que tocan una nota profunda dentro de mí. Es por eso que simplemente no soy capaz de trabajar con los pies en el suelo y me dedico a un proyecto con toda mi pasión."

g.g.: *Y su pasión por Brahms...*

G.G.: ... de pronto se aplacó... no me pregunte por qué.

g.g.: *¡Hasta que un día un hermosísimo Príncipe Azul llamado Samuel H. Carter despertó a la Bella Durmiente del bosque con un beso!*

G.G.: ¿Usted se refiere a las *Baladas* y a las *Rapsodias*, no?

g.g.: *¿No fue Carter, el productor de la "Columbia", quien lo convenció en 1981 y en el '82 para que realizara esa grabación?*

G.G.: Le digo la verdad, Glenn: no me acuerdo. Habían transcurrido diez meses –desde la segunda grabación de las *Variaciones Goldberg*– durante los cuales no había grabado ningún disco; naturalmente, Carter presionaba y me rogó que propusiera algo. Si fue él quien mencionó el nombre de Brahms, o si la propuesta salió de mí, francamente no consigo recordarlo.

g.g.: *La producción tuvo lugar en febrero del '82, no es así?*

G.G.: La producción de las *Baladas*, sí. "Nunca antes las había tocado –ni siquiera las había leído– y cuando decidí llevar a cabo esta grabación tampoco las había escuchado en concierto (con excepción de la primera, con la cual ensayaban muchos de mis compañeros de estudio). La decisión la tomé más o menos dos meses antes de la fecha fijada por el estudio de grabación, y después, durante seis semanas, le di una hojeada a la partitura de vez en cuando, hasta que tuve una idea clara de cómo quería abordar las *Baladas*. Pero por lo que tiene que ver con el estudio del instrumento, me senté al piano sólo dos semanas antes de la grabación, promedio, no más de una hora al día, como solía hacerlo siempre antes de las grabaciones."

g.g.: *¿Y usted espera que yo le crea, Mr. Gould?*

G.G.: "A un cierto punto se dan todas las condiciones que entran en juego, de alguna manera se las tiene congeladas y archivadas de forma tal que puede recurrirse a ellas en cualquier ocasión, cuando se las necesita. Esto significa que a fin de cuentas el piano no se toca con las manos sino con el cerebro. Lo que estoy diciendo suena a un cliché terriblemente simple y burdo, pero es la verdad. Si se tiene una idea perfectamente clara de lo que se quiere hacer, no existe ninguna razón para no consolidar esta idea en el estudio. Pero si no se tiene una idea clara, todos los ejercicios imaginables de Czerny y de Hanon son inútiles."

g.g.: *¡Dos semanas antes de la grabación, una hora por día!*

G.G.: Y fue más que suficiente, Glenn, créame. "Durante esa hora podía tocar las cuatro *Baladas*, que duran más o menos exactamente media hora, dos veces cada día, y reflexionar sobre las modificaciones en el abordaje que deseaba efectuar. Estas modificaciones conceptuales se habían consolidado en mi mente –es inútil precisarlo– durante muchísimas ocasiones, mientras conducía el auto, o mientras las dirigía en mi mente, en el estudio. En realidad fue allí donde hice la mayor parte del *trabajo*."

g.g.: *¿Y todo salió bien?*

G.G.: Todo salió bien, como poco tiempo después, a fines de junio/comienzos de julio del '82, cuando grabamos las dos *Rapsodias* como "fill-up".

g.g.: *¡Es inconcebible!*

G.G.: ¡Y sin embargo así fue!

g.g.: *¿Y naturalmente esa música, en lo que respecta a su interpretación, corresponde absolutamente a la idea que tiene de sí mismo como "romántico incorregible"?*

G.G.: ¡No sólo eso, Glenn, no sólo eso!

g.g.: *No vaya a decirme que...*

G.G.: ¡Sí, la encuentro absolutamente sexy!

> "A un cierto punto se dan todas las condiciones que entran en juego, de alguna manera se las tiene congeladas y archivadas de forma tal que puede recurrirse a ellas en cualquier ocasión, cuando se las necesita. Esto significa que a fin de cuentas el piano no se toca con las manos sino con el cerebro."

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *BRAHMS, 4 BALADAS, OP. 10; 2 RAPSODIAS, OP. 79; 10 INTERMEZZI*, POR GLENN GOULD. SE REPRODUCE AQUI POR GENTILEZA DE SONY MUSIC.

...s acerca de Brahms



en un recital en Toronto; tenía diecinueve años. Y durante los ocho años sucesivos (hasta la producción discográfica) en los programas de mis recitales aparecía regularmente una selección de los *Intermezzi* de Brahms.

g.g.: *Tocó también algún* lieder *de Brahms.*

G.G.: No, lamentablemente no, ningún *lieder*, pero toqué *la música de cámara para piano*: la primera vez fue... espere... sí, la primera vez fue en el '53 con una grabación de la *Sonata para violín en la mayor, op. 100,* para la sociedad radiofónica canadiense CBC. La segunda, en agosto de 1957, fue la grabación en vivo de un concierto con el *Quinteto para piano, op 34,* junto con el *Montreal String Quartet.* Y después un programa dedicado exclusivamente a Brahms en el Festival del Stratford, con Oscar Shumsky y Leonard Rose, el 16 de julio de 1961: el *Trío con piano nº 3, la Sonata para violín nº 1 y la Sonata nº 1 para violoncello.*

g.g.: *Y el* Concierto nº 1 para piano.

G.G.: Así es.

g.g.: *¿Pero nada de todo esto para el disco?*

G.G.: No, nada.

g.g.: *¿Por qué precisamente los* Intermezzi*?*

G.G.: Ya le dije que "la atmósfera de improvisación", en esta música...

g.g.: *Y las otras piezas para piano del Brahms tardío? ¿Y las* Tres sonatas*? ¿Y las* Variaciones sobre un tema de Händel *o* Paganini*?*

G.G.: "Música para pianistas", ¡qué asco!

g.g.: *¿Entonces ésa es la razón por la que después de su retiro del mundo de los conciertos no se dedicó más a Brahms durante años?*

G.G.: Oh, existen un par de "out-takes" de la *Rapsodia nº 2* y algunos *Intermezzi* que grabé el 10 de diciembre de 1971.

g.g.: *¿Entonces tocaba pensando seriamente en una producción?*

G.G.: Durante un breve tiempo, sí, por cierto. Sabe, Glenn, "me ocupo solamente de esas cosas que verdaderamente quiero hacer, que tocan una nota profunda dentro de mí. Es por eso que simplemente no soy capaz de trabajar con los pies en el suelo y me dedico a un proyecto con toda mi pasión."

g.g.: *Y su pasión por Brahms...*

G.G.: ... de pronto se aplacó... no me pregunte por qué.

g.g.: *¡Hasta que un día un hermosísimo Príncipe Azul llamado Samuel H. Carter despertó a la Bella Durmiente del bosque con un beso!*

G.G.: ¿Usted se refiere a las *Baladas* y a las *Rapsodias*, no?

g.g.: *¿No fue Carter, el productor de la "Columbia", quien lo convenció en 1981 y en el '82 para que realizara esa grabación?*

G.G.: Le digo la verdad, Glenn: no me acuerdo. Habían transcurrido diez meses –desde la segunda grabación de las *Variaciones Goldberg*– durante los cuales no había grabado ningún disco; naturalmente, Carter presionaba y me rogó que propusiera algo. Si fue él quien mencionó el nombre de Brahms, o si la propuesta salió de mí, francamente no consigo recordarlo.

g.g.: *La producción tuvo lugar en febrero del '82, no es así?*

G.G.: La producción de las *Baladas*, sí. "Nunca antes las había tocado –ni siquiera las había leído– y cuando decidí llevar a cabo esta grabación tampoco las había escuchado en concierto (con excepción de la primera, con la cual ensayaban muchos de mis compañeros de estudio). La decisión la tomé más o menos dos meses antes de la fecha fijada por el estudio de grabación, y después, durante seis semanas, le di una hojeada a la partitura de vez en cuando, hasta que tuve una idea clara de cómo quería abordar las *Baladas*. Pero por lo que tiene que ver con el estudio del instrumento, me senté al piano sólo dos semanas antes de la grabación, promedio, no más de una hora al día, como solía hacerlo siempre antes de las grabaciones."

g.g.: *¿Y usted espera que yo le crea, Mr. Gould?*

G.G.: "A un cierto punto se dan todas las condiciones que entran en juego, de alguna manera se las tiene congeladas y archivadas de forma tal que puede recurrirse a ellas en cualquier ocasión, cuando se las necesita. Esto significa que a fin de cuentas el piano no se toca con las manos sino con el cerebro. Lo que estoy diciendo suena a un cliché terriblemente simple y burdo, pero es la verdad. Si se tiene una idea perfectamente clara de lo que se quiere hacer, no existe ninguna razón para no consolidar esta idea en el estudio. Pero si no se tiene una idea clara, todos los ejercicios imaginables de Czerny y de Hanon son inútiles."

g.g.: *¡Dos semanas antes de la grabación, una hora por día!*

G.G.: Y fue más que suficiente, Glenn, créame. "Durante esa hora podía tocar las cuatro *Baladas*, que duran más o menos exactamente media hora, dos veces cada día, y reflexionar sobre las modificaciones en el abordaje que deseaba efectuar. Estas modificaciones conceptuales se habían consolidado en mi mente –es inútil precisarlo– durante muchísimas ocasiones, mientras conducía el auto, o mientras las dirigía en mi mente, en el estudio. En realidad fue allí donde hice la mayor parte del *trabajo.*"

g.g.: *¿Y todo salió bien?*

G.G.: Todo salió bien, como poco tiempo después, a fines de junio/comienzos de julio del '82, cuando grabamos las dos *Rapsodias* como "fill-up".

g.g.: *¡Es inconcebible!*

G.G.: ¡Y sin embargo así fue!

g.g.: *¿Y naturalmente esa música, en lo que respecta a su interpretación, corresponde absolutamente a la idea que tiene de sí mismo como "romántico incorregible"?*

G.G.: ¡No sólo eso, Glenn, no sólo eso!

g.g.: *No vaya a decirme que...*

G.G.: ¡Sí, la encuentro absolutamente sexy!

> "A un cierto punto se dan todas las condiciones que entran en juego, de alguna manera se las tiene congeladas y archivadas de forma tal que puede recurrirse a ellas en cualquier ocasión, cuando se las necesita. Esto significa que a fin de cuentas el piano no se toca con las manos sino con el cerebro."

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *BRAHMS, 4 BALADAS, OP. 10; 2 RAPSODIAS, OP. 79; 10 INTERMEZZI*, POR GLENN GOULD. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE SONY MUSIC.

BUENOS MUCHACHOS

Lamentablemente, ciertos amigos no han seguido la senda del bien sino la de la delincuencia, y ahora, deberán pagar a un muy alto precio sus fechorías. Averigüe qué delito cometió cada uno, quién fue la víctima y qué policía lo detuvo.

1. Power fue asesinado. El autor del homicidio no fue Arnold ni Sylvester.
2. White detuvo al muchacho que delinquió en contra de Ripley.
3. Arnold fue detenido por Kelly. Su víctima no fue Andrews.
4. Kevin es el violador.
5. Anderson no detuvo a Sylvester.
6. Davis fue la víctima de Vincent, no por chantaje.
7. Morrison no detuvo a Edward ni al otro que robó. Uno de estos dos delinquió en contra de Andrews.

		DELITO					VICTIMA					POLICIA				
		Chantaje	Homicidio	Narcotráfico	Robo	Violación	Andrews	Clay	Davis	Power	Ripley	Anderson	Kelly	Lee	Morrison	White
MUCHACHO	Arnold															
	Edward															
	Kevin															
	Sylvester															
	Vincent															
POLICIA	Anderson															
	Kelly															
	Lee															
	Morrison															
	White															
VICTIMA	Andrews															
	Clay															
	Davis															
	Power															
	Ripley															

MUCHACHO	DELITO	VICTIMA	POLICIA

Grilla

Encuentre las palabras definidas y escríbalas en el diagrama, a razón de una letra por casilla. Al terminar, en las columnas destacadas con flechas quedará formada una frase. Como ayuda, damos la lista de sílabas que componen las palabras.

DEFINICIONES

1. Útero.
2. Refregar.
3. Firma en un documento para traspasarlo.
4. Opositor, rival.
5. Cuerpo cuyos ácidos son letales.
6. Riguroso, severo.
7. Hueso de la espalda.
8. Tiritar, agitar.
9. Catálogo de palabras oscuras o desusadas.
10. Que se precia de entendido.
11. Que lee.
12. Dedicado a la geografía.
13. Tomar satisfacción de un agravio u ofensa.
14. Realizar.
15. Terrenos bajos.
16. Sonido de lo que chirría.
17. Esparcir en gotas.
18. Sabor dulce.
19. Subir a una nave.
20. Día anterior.
21. Cualquier vehículo que tiene ruedas.
22. Sermón de un ministro no católico.
23. Haragán, dado a la briba.
24. Pérdida de la memoria.
25. Tosco, basto.

SILABAS

a, am, ar, aus, ba, bi, blar, bón, bor, bri, ca, car, co, chi, da, dar, di, do, do, do, do, do, dul, e, en, fec, fo, fro, gar, ge, glo, gra, jí, lec, ma, mó, ne, nen, ni, o, o, ó, os, pe, pi, pla, po, pré, ra, re, rio, ro, ro, rri, ru, sa, sa, sal, sé, sia, so, tar, te, te, tem, tó, tor, triz, tuar, ven, vís, zor.

INDOMINO

Con las 28 fichas de un juego completo de dominó hicimos los tableros A y B. Los valores de las fichas se escribieron con números en vez de hacerlo con los clásicos puntitos, y faltan casi todas las líneas de separación entre fichas. Deduzca, para cada tablero, dónde está cada una de las 28 fichas. A medida que las vaya determinando, táchelas de la lista que acompaña a cada tablero. (El juego se resuelve por búsqueda sistemática y atajos sagaces. Si, por ejemplo, 3 y 5 son vecinos en un único sitio del tablero, allí tendrá determinada la ficha 3-5. Si hay varias colocaciones posibles para una ficha, su determinación se hará como consecuencia de otros hallazgos.)

A

1	0	5	1	6	1	4
4	2	0	0	3	0	5
6	0	4	5	0	2	1
0	3	0	5	4	6	3
5	1	3	2	1	5	6
6	5	4	3	3	1	2
3	2	4	2	5	1	6
4	6	6	2	3	2	4

0 0
0 1 · 1 1
0 2 · 1 2 · 2 2
0 3 · 1 3 · 2 3 · 3 3
0 4 · 1 4 · 2 4 · 3 4 · 4 4
0 5 · 1 5 · 2 5 · 3 5 · 4 5 · 5 5
0 6 · 1 6 · 2 6 · 3 6 · 4 6 · 5 6 · 6 6

B

6	5	0	1	2	4	6
3	0	4	0	0	5	1
0	1	2	5	3	4	5
3	4	6	6	5	1	0
6	2	1	2	6	5	1
3	0	2	3	4	4	3
2	5	5	2	2	4	1
3	3	6	4	6	0	1

0 0
0 1 · 1 1
0 2 · 1 2 · 2 2
0 3 · 1 3 · 2 3 · 3 3
0 4 · 1 4 · 2 4 · 3 4 · 4 4
0 5 · 1 5 · 2 5 · 3 5 · 4 5 · 5 5
0 6 · 1 6 · 2 6 · 3 6 · 4 6 · 5 6 · 6 6

Soluciones

Indominó

A

1	0	5	1	6	1	4
4	2	0	0	3	0	5
6	0	4	5	0	2	1
0	3	0	5	4	6	3
5	1	3	2	1	5	6
6	5	4	3	3	1	2
3	2	4	2	5	1	6
4	6	6	2	3	2	4

B

6	5	0	1	2	4	6
3	0	4	0	0	5	1
0	1	2	5	3	4	5
3	4	6	6	5	1	0
6	2	1	2	6	5	1
3	0	2	3	4	4	3
2	5	5	2	2	4	1
3	3	6	4	6	0	1

Buenos Muchachos

Arnold, chantaje, Clay, Kelly.
Edward, homicidio, Power, Anderson.
Kevin, violación, Ripley, White.
Sylvester, robo, Andrews, Lee.
Vincent, narcotráfico, Davis, Morrison.

Grilla

1. MATRIZ/ 2. FROTAR/ 3. ENDOSO/ 4. OPONENTE/ 5. ARSENICO/ 6. AUSTERO/ 7. OMOPLATO/ 8. TEMBLAR/ 9. GLOSARIO/ 10. RESABIDO/ 11. LECTOR/ 12. GEOGRAFO/ 13. VENGAR/ 14. EFECTUAR/ 15. BAJIOS/ 16. CHIRRIDO/ 17. SALPICAR/ 18. DULZOR/ 19. ABORDAR/ 20. VISPERA/ 21. RODADO/ 22. PREDICA/ 23. BRIBON/ 24. AMNESIA/ 25. RUDO.

"Todos somos conejillos de Indias en el laboratorio de Dios." Tennessee Williams.